ندوة علمية لإحياء لذكرى الشاعر توفيق زياد
رابطة الكتاب الأردنيين ومؤسسة توفيق زياد للثقافة الوطنية والابداع
ندوة لإحياء علمية ذكرى رحيل الشاعر توفيق زياد
عمان-2-مايو 2005

توفيق زيّاد والبعد الدرامي في أشعاره:[1]
من درامية الحياة إلى درامية القصيدة

1. مدخل
2. صورة شخصية: الشاعر ودرامية الحياة
3. عناصر درامية في القصيدة
   - 3. 1. الصراع
   - 3 .2. الحدث والحكاية
   - 3.3. اللغة الدرامية والحوار
   - 4.3. المفارقة
   - 5.3 . الايقاع
4. البناء الدرامي
   - 1.4. المشاهد
   - 2.4 .الحدث المتصاعد
   - 3.4 .الذروة
   - 4.4.الحدث المتهاوي
   - 4. 5 .النهاية
5. الخاتمة

[1] رابطة الكتاب الأردنيين ومؤسسة توفيق زياد للثقافة الوطنية والابداع ندوة لإحياء علمية ذكرى رحيل الشاعر توفيق زياد عمان-2-مايو 2005
مجلة أفكـار، وزارة الثقافة – الأردن العدد 198 نيسان 2006م).

توفيق زيّاد والبعد الدرامي في أشعاره:
من درامية الحياة إلى درامية القصيدة

1. مدخل:

حينما تسلسلت إلينا قصائد شعراء الأرض المحتلة كانت بالنسبة لنا اكتشافاً ساحراً، كان صوت شعراء الوطن المحتل صوتاً قوياً وأصيلاً وصارخاً.

بعد هزيمة حزيران 1967 بدا لنا وكأن هناك أخوة لنا منزرعون في أرضنا، يدافعون عن جذورنا، ويحمون وجهها العربي دون أن نعرف شيئاً منهم. بعد عام 1967 بدا الاكتشاف لشعراء الوطن المحتل... بدأت الصحف والمجلات الأدبية تنشر لهم، وترافق مع ذلك دعوات إلى اكتشاف العدو الصهيوني الذي هزم ثلاث دول عربية في ستة أيام وا حتل من الأراضي أضعاف ما كان محتلاً. إذ ذاك كان علينا أن نعيد اكتشاف العدو واكتشاف الذات.

في ظل صدمة الهزيمة قام مركز الأبحاث الفلسطيني بدور مهم في في اكتشاف العدو في سلسلة من الدراسات التي عرفت بالفكر الصهيوني والتعريف بكيان العدو . ومن ضمن اكتشاف الذات العربية كان الاحتفاء بشعر المقاومة في فلسطين المحتلة، احتفاءً بشيء مفقود عثرنا عليه، كما اكتشاف الأطفال لعالم ساحر، كان اكتشافاً يغطي خيبة الأمل، والإحساس بعارالهزيمة... ها هم هؤلاء المنزرعون في الأرض يعلموننا المقاومة والصمود والبطولة... ها هم أشقاء الروح يدفعون ضريبة بقائهم وصمودهم وقاتلوا ويقاتلون بالكلمة ويدافعون عن الأرض بالتشبث فيها. لقد تسلسلت إلينا أشعارهم وأعيد طبعها مراراً، وتبارت الدوريات والصحف اليومية في نشر أعمالهم.

وهكذا وجدنا أنفسنا نقرأ قصائد لغتها التحدي والمقاومة والثورة والأمل مثل قصيدة **(هنا باقون):**

هنا على صدوركم باقون، كالجدار
نجوع .. نعرى .. نتحدى..
ننشد الأشعار
ونملأ الشوارعَ الغضاب بالمظاهرات
ونملأ السجون كبرياء
ونصنع الأطفال.. جيلاً ثائراً .. وراء جيل

كأننا عشرون مستحيل
في اللدّ، والرملة، والجليل..
إنّا هنا باقون
...فلتشربوا البحرا
نحرسُ ظلّ التين والزيتون
ونزرع الأفكار، كالخمير في العجين
برودة الجليد في أعصابنا
وفي قلوبنا جهنّمُ حمرا(ص- ص 199-198)

ومثل قصيدة **أهون ألف مرة التي يعتمد فيها أسلوب المفارقة باستحضاره للمحتل من خلال توجيه خطاب المباشرله:**

أهون ألف مرهْ !
أن تُدخلوا الفيل، بثقب إبرهْ
وأن تصيدوا السمك المشويّ..
في المجرّة
أهون ألف مرّة !
أن تطفئوا الشمس، وأن ..
تحبسوا الرياحْ
أن تشربوا البحر، وأن..
تنطقوا التمساح
أهون ألف مرّة ..
من أن تميتوا، باضطهادكم،
وميض فكره
وتحرفونا، عن طريقنا الذي اخترناه
قيد شعره!! (ص-ص 270-271)

ومثل قصيدة " بأسناني " التي ببساطتها الآسرة ولغتها التي تقترب من لغة الحديث اليومي استطاعت أن تعبر عن مدى الارتباط بالوطن والصمود والاستعداد للدفاع عنه والتضحية من أجله وحينما يعبر عن ذلك فهو يميل دوما لاستخدام البلاغة الشعبية مثل كنايات (بأسناني سأحمي كلَّ شبرٍ من ثرى وطني ، لو عُلِّقت من شريان شرياني)

"بأسناني
سأحمي كلَّ شبرٍ من ثرى وطني،
بأسناني
ولن أرضى بديلاً عنه
لو عُلِّقت من شريان شرياني "

وحين يعبر عن محبته لوطنه نراه يستخدم لغة رقيقة ويكرر أنا باق لتحمل معها العزم والإصرار وعدم التنازل :

" أنا باقٍ،
أسيرَ محبّتي.. لسياج داري...
للندى... للزنبق الحاني...
أنا باقٍ،
ولن تقوى عليَّ
جميع صلباني
أنا باقٍ،
سأحمي كلَّ شبر من ثرى وطني
بأسناني!!.. (ص- ص 129- 131)

من مثل هذه القصائد طارت شهرة شعراء الأرض المحتلة في آفاق الوطن العربي ،لتصل القراء العرب وتكون معادلا تعويضيا لانتكاستهم في حرب 1967 تزرع في نفوسهم الأمل في الصمود والمقاومة والتشبث بالوطن، وتلقت قصائده ترحيبا تجاوز مستوياتها الفنية بكثير ،وهذا ما حدا بمحمود درويش أن يصرخ بندائه الشهير " أنقذونا من حبكم القاسي " وأدرك المناصرة في وقت مبكر طغيان المضمون المقاوم لشعر الوطن المحتل على البناء الفني وكان ذلك في تقديمه لديوان توفيق زيّاد الذي صدر عن دار العودة في بيروت عام1970. وقد أصبح رواج شعر الأرض المحتلة مدخلا لتجارة ناجحة لبعض دور النشر وعلى الأخص دار العودة في بيروت.

ولا يغيب عن بالنا الدور المبكر لبعض الإصدارات التي عرفت بالشعر الفلسطيني في ظل الاحتلال مثل دراسة غسان كنفاني ورجاء النقاش وهارون هاشم رشيد وغالي شكري ويوسف الخطيب في السفر الذي أصدره موسوما بديوان الوطن المحتل والدراسات التي كانت تنشرها مجلة الآداب .

صورة شخصية: الشاعر ودرامية الحياة

نكتشف في السيرة الذاتية لتوفيق زيّاد -الذي عاش خمسة وستين عاماً - شخصية مثقف عقائدي مناضل ملتزم... وبشكل مفاجئ يموت في حادث سيارة ليعلن عن درامية موته كما كانت حياته .

باختصار كانت حياته عملا دراميا متصلا فهي حركة وفعل وانجاز فردي وجمعي ، فقد توفي والده وهو صغير ليعتمد توفيق على نفسه.

كان والده متديناً ورعاً حفظ القرآن عن ظهر قلب وتعمق في دراسة الدين وأحكامه ليصبح مرجعاً دينياً رافضاً للتعصب الديني. أما هو فلم يكن متديناً ولكنه احترم الدين وكره التعصب الديني والطائفية.

وانخرط في العمل السياسي في عصبة التحرر الوطني وشارك في المظاهرات وانضم إلى الحزب الشيوعي وناضل مع رفاقه ضد الترحيل ومصادرة الأراضي والتجهيل، وعمل بين العمال واحداً منهم وتبلورت شخصيته قائداً شعبياً وسجن مراراً.

وهو شخصية قيادية جريئة فهو عضو مجلس بلدية الناصرة الذي يطلب من مدير شرطة الناصرة مغادرة جلسة المجلس البلدي.

ويوضع توفيق زيّاد وزملاؤه في القائمة السوداء ويعتقل لمرات عديدة وتفرض عليه الإقامة الجبرية حتى عام 1973 حين انتخب عضواً في الكنيست.

وهكذا نجد صورة شخصية للشاعر في مجمل أعماله . نضاله والتزامه الفكري إيمانه الوطني و حماسه القومي والتزامه الأممي كلها عناصر تتداخل لتجسد جوانب عقيدته السياسية في أشعاره ، ولتعبر عنها في مضامين لا تراوغ ولا تتخفى في إهاب الرمز، ولذلك يمكننا تقصي جوانبها الفكرية من خلال آراء منبثة بشكل سافر ، فهو مناضل أممي له همه الوطني والقومي ،ولا يجد غضاضة في أن يكون صوتا تحريضيا مباشرا ليصل بكلماته إلى الجمهور ، في ظروف تستدعي الوصول إلى جمهوره بلغتهم لتصوير معاناتهم وسردها في إطار حكائي، لأن الحكاية أقدر على جذب الاهتمام، وخصوصا حينما تزاوج بين الحكاية والشعر، وكأنه يعيد للدرامة مفهومها القديم الذي ارتبط بالشعر منذ سوفوكليس ويوربيدوس والإلياذة والأوديسة .

وتجربته في عام 1954 حين اعتقل في الناصرة بتهمه الشغب إنما هي مثال حي لنموذج الحياة الدرامية التي عاشها توفيق زيّاد (ص 7 من السيرة). الذي ذاق تجربة سجون المحتل في غير مرة ، وقد جسد لنا معاناته في أكثر من قصيدة مثل **قصيدة** من وراء القضبان التي تحكي عن تجربته في سجن الرملة ، **أما قصيدة سمر في السجن** فتحكي عن تجربته في سجن الدامون وهي قصيدة من خمسة مقاطع تختلف إيقاعاتها المتماوجة لتتناسب مع دلالاتها وأبعادها العاطفية فالقصيدة تروي حكايته في السجن من خلال استدعاء الذاكرة لمرارات السجن ومعاناته مع رفاقه وأحلامهم المشتركة ، وهكذا تبدأ القصيدة بكلمة أتذكَّر.وتأكيدها بقوله إني أتذكَّر..لتعلن عن تجربة لا تتجاوزها الذاكرة فحسب بل تستدعي منا الانتباه :

أتذكَّر.. إني أتذكَّر..
((ألدامون)).. لياليه المرّة، والأسلاك
والعدلَ المشنوقَ عل السور هناك
فولاذ الشُّبّاكْ والقمرَ المصلوبَ على..
ومزارعَ.. من نَمشٍ أحمر
في وجه السجّان الأنقر... (ص ص113- 114)

وفي مقطع من القصيدة بعنوان "السجن" ينتقل ليخاطب شعبه بإيقاع مختلف تتنوع فيه القوافي بين قافية فيها المد لتشعرنا بحرارة النداء الذي يوجهه إلىشعبه وسكون الهاء التي تشعرك بالألم والمعاناة في ظل عذابات السجن :

يا شعبي.. يا عُود الندِّ..
يا أغلى من روحي عندي
إنا باقون على العهدِ
لم نرضَ عذابَ الزنزانه
وقيودَ الظلم، وقضبانه
ونُقاسِ الجوعَ وحِرمانه
إلا لِنفُكَّ وثاق القمر المصلوب
ونعيدَ إليكَ الحقَّ المسلوب ص 119

وفي قصيدته (من وراء القضبان ص.ص 102-112) التي يقدم فيها تجربته من سجن الرملة في أيار1958 في أربع لوحات، ليؤكد روح الصمود وقوته التي تزداد مع رفاقه المعتقلين في غرفةٍ سوداءَ يعلو بها صوت نشيد عشرين من شعبه، كأنه قصفُ الرعودِ ولا يأبهون بسجانهم ولا بالقيود .

في اللوحة الأولى يخاطب الشاعر سجّانيه - الذبن ينعتهم بالطغمة- بروح متحدية ولغة متمردة ذات ضجيج

(يا طُغمةً أسقيتها... كأس المذلَّة، من قصيدي
مرَّغتها في الوحل حتى جيدِها، ونصبتُ جيدي
وبصقتُ ملءَ عيونِها حقدي على عيش العبيدِ
يا طُغمةَ المسخ الجبانِ يضجُّ – مَوتور الوعيد
لا تحسبي زَرَدَ الحديد، ينال من همَم الأُسودِ" ص 103

ثم ينتقل في ذات المقطع إلى وصف وضعه ورفاقه في غرفة السجن السوداء الذين ينشدون ويغرقون بنشيدهم صوت سجانهم

في غرفةٍ سوداءَ – لولا ..حزمةَ النور البديد.. ص 104
يعلو بها صوت النشيد، كأنه... قصفُ الرعودِ

يأتي إلينا يلهث السجَّانُ، كالذئبِ الطريدِ
ويصيح: ((ما هذا..)) فيُغرقُ صوته موجُ النشيدِ

المقطع الثاني يصور لوحة تبرز التناقض الذي يحاول السجّان فيه أن يغلق عليهم الأبواب التي تحول دونهم والحياة الطبيعية ،وتظل ولذا نراه يصرخ في وجه سجّانه:

يا حاملَ المفتاح ما شوقي لأكلٍ أو شرابِ
كلا.. ولا للقاءِ أُمٍ قد تعوَّدت اغترابي
لكنه للشارع المطاول فيهِ دَمُّ الشباب
زحفتْ جوانُبه بشعبٍ غير مَحْنيّ الرقابِ

وفي غرفة السجن السوداء تظل هناك كوة صغيرة قادرة لتصله بالعالم الخارجي ليرى روابي الكرول والخور والشعاب والهضاب ومن خلال ا لكوة تتجلى مظاهر الطبيعة الفاتنة التي يصفها بلغة رقيقة يعبر بها عن شوقه لربوع الوطن بتفاصيل طبيعته وحياته التي تفوق شوقه لأمه :

دارت يد السجّان بالمفتاح، تُغلق كلَّ بابِ
إلا بقايا كُوَّةٍ من خلفها تبدو الروابي
ويلوح رأس الكرمل المخمور بُرقِعَ بالضباب
الفجر فوق جبينه المعتزِّ كالعاجِ المذابِ
وتلوح بين شعابه الخضراء في كنَف الهضاب
أعشاش عشاقٍ تطوِّفُ حولها قُبَلُ الشباب
وأزاهرٌ مكحولةٌ، وكأنهامُقَلُ الكعابِ
والريح تهمس للصّنوبْر، للبراعمِ، للغياب
يا طيبَ تلك الوشوشات، كأنها همس التصابي
غمَزتْ جوانحنا، فهاجت بادِّ كاراتٍ عِذابِ ص -105 - ص 107

. المقطع الثالث لوحة تصور

-3-

إن يحبسونا.. إنهم لن يحبسوا نار الكفاح ص 108
لن يحبسوا عزم الشباب الحر يعصفُ كالرياحِ ص 109
لن يحبسوا أغنيةً تعلو على هذي البِطاح
شرقيةً، عربيةَ الألحان، حمراءَ الجناح
طلعت على الأرض الخصيبةِ مل آلهة الصباح

* * *

لن يحبسوا حُباً لشعبٍ ضاربٍ في كل ناح ص 109

شعبٍ يُقلبه الطغاة على فراشٍ من جراح ص 110
عشْر – تحدَّاها.. بآمالٍ منورةٍ.. وضاح
الخيمة السوداء أذبلها الحنين إلى الرواح
ومضت بها حَدَقُ العيون، كأنها حدُّ السلاح
مُتطلعاتٍ للذرى الشّماءِ في الوطنِ المباح
للتين، للزيتون، للطير المصفّدِ، للأقاح ص 111
للطلِّ يلمع في السنا وكأنه ريقُ المِلاح

للمرجة الخضراء.. للبيت المعرَّش... للمِراح

* * *
ما ضاع حقٌ.. خلفه عيناكَ، يا شعب الأضاحي ص 111
...

المقطع الرابع لوحة ختامية ذات نبرة عالية وحادة تقترب من اللغة التقريرية المباشرة فيها التحدي والأمل في المستقبل

يا طغمةَ الحكامِ زيدي هل لاضطهادك من مزيدِ....؟
ألقي القيودَ على القيودِ سوداءَ، باردة الحديد
سيعود شعبي في ضياءِ الشمس من خلف الحدود
سيعود للطّلَل المهدَّم يبتنيه من جديد
سيعود للأرض الحبيبةِ، للزنابق، للورودِ
سيعود.. رغم النار، والأغلال خفَّق البنُودِ(ص 111ص 112)

زيّاد والواقعية الماركسية

إن خاصة الجمالية الماركسية هي إذن أن تعيد الوحدة الجدلية بين الجوهر والظاهرة ضد نزعات الجمالية البرجوازية التي تسهو عن الكل الإنساني فتكوّن منه درجتين مختلفتين من الوعي. على الفن، في عرف جورج لكتش "أن يعطي صورة للواقع حيث المقابلة بين الظاهرة والجوهر. وبين التميّز والقانون، وبين المباشرية والمعنى المجرد، الخ.، هي من الاندماج بحيث أن الطرفين المقابلين يتطابقان في الشعور المباشر الصادر عن النتاج الفني في وحدة عفوية، وأنهما يشكلان، بالنسبة إلى الإنسان الذي يتقبلهما، وحدة متصلة". هنري أرفون: الجمالية الماركسيّة (63)

يجمع الفن بين الجوهر والظاهرة فيُظهر الحقيقة. وإن اطّلاعنا على الواقع يزيد عمقاً إذا ما نقلنا الفن من الواقع الخفي إلى الواقع المنطوق به. بيد أن عملية الإيضاح ليست قط تامة. فإن اكتشاف الواقع يسير بالتساوي مع التطور التاريخي، إذ أن اتساعه يسير تبعاً لوسائل الاستثمار، ذات النمو المستمر، التي بحوزتنا هنري أرفون: الجمالية الماركسيّة [63].

يوضح جورج لكتش أيضاً في كتابه **بلزاك والواقعية الفرنسية**: "أن النموذج لا يصبح نموذجاً بطابعه الفردي فقط – مهما بلغ من القوة- ولكنه يصبح نموذجاً لكون جميع لحظات مرحلة تاريخية أساسية ومحددة من الناحيتين الإنسانية والاجتماعية، تتقارب فيه وتتقابل، ولأن ابداع ذلك النموذج يكشف عن تلك اللحظات في أعلى درجة تطورها، وفي أقصى عرض للإمكانيات التي تنطوي عليها، وفي أقصى تصوير لأطراف متناقضة يحقق في الوقت نفسه قمة مجمل الإنسان والعصر وحدودهما". هنري أرفون: الجمالية الماركسيّة [64]

ويُعطي ن. أ. دبوليوبُف (1836-1865) أهمية أكبر لقيمة الفنان الشخصية، وذلك بخلاف بلينسكي وتشرنشيفسكي، فإذا قامت مهمة الفنان قبل كل شيء على تصوير الواقع واكتشاف مشاكله، فهذا لا يمنعه من الاقتناع بأن القيام بتلك المهمة يتوقف قبل كل شيء على ذاتية الفنان الذي تنطوي عبقريته في القوة على النتاج الذي يمنحه الواقع الركيزة المحسوسة فقط. يقول: "ليس الفنان لوحة حسّاسة تصويرية لا تعكس إلا اللحظة الحاضرة: ففي الحال هذه، لا وجود لحياة أو لمعنى في النتاج الفني. وعندما يباشر الفنان الحقيقي إبداع نتاجه، فهو يملكه قبلاً، تماماً وكلياً في روحه مع بدايته ونهايته، مع دوافعه القيّمة ونتائجه الخفيّة التي لا يدركها الفكر المنطقي بل تكشف عن نفسها في النظر الموحي الذي يتمتع به الفنان". **هنري أرفون: الجمالية الماركسيّة ترجمة جهاد نعمان(بيروت – باريس منشورات عويدات 1982)ص-60**

يلاحظ جورج لوكاتش في كتابه **الخاصية كمقولة جمالية** (1957): "إن كل تصوير جمالي للواقع هو مليء بالانفعالات، لا كما في الحياة اليومية حيث توجد أغراض بمعزل عن الوعي الذي ترافق إدراكه الحسيّ الذاتي انفعالات، بل بحيث أن الانفعالية تصبح عنصراً مؤلفاً ضرورياً في التكوين الفني للغرض الذي نعتبره في خاصيته. فإن كل قصيدة حب قد ألّفت من أجل (أو ضد) امرأة ما (أو[67] رجل ما)، ولكل لوحة طبيعية طابع ما يؤمن وحدتها الأاسية ويعبّر – تعبيراً غالباً ما يكون معقداً في الواقع – عن موقف إيجابي أو سلبي بالنسبة إلى الواقع وبعض الاتجاهات التي تعمل فيه".(هنري أرفون: الجمالية الماركسيّة ص-ص 67-68)،

3. عناصر درامية في القصيدة

3. 1. الحكاية الحدث والصراع

3. 2 . اللغة الدرامية والحوار

3.3 . المفارقة

4.3 . الايقاع

3. عناصر درامية في القصيدة

إن من خصائص الدراما، دون ألوان الأدب الأخرى، أنها تستدعي منا إنتباهاً تاماً مستديماً. أما القصيدة أو الرواية فيمكن أن تترك جانباً، أو بالأحرى يجب أن تترك جانباً، إذا ما حيل بيننا وبينها أو أعاقنا عنها شيء، ثم نستأنف قراءتها، أو نعيد قراءتها لتذكر ما نكون قد نسيناه. غير أن المسرحية أثناء التمثيل تستدعي انتباهاً مستديماً غير مقطوع، لا لفائدتنا فحسب، وإنما لفائدة باقي المشاهدين. إن مجرد الجلوس بصمت دون حركة تذكر مدة ساعة ونصف يعتبر إنجازاً كبيراً لا يتاح لمعظمنا إلا إذا أمكن الاستحواذ على انتباهنا كلياً. ومن هذا يتضح أن مهمة الدرامي الرئيسية هي هذا الاستحواذ على الانتباه وإدامته. وهذا هو ما يدعونا إلى أن نصف مسرحية أو قصة فيلم بأنها (أخّاذة). س.و.دَاوسن ص 27

و (الدرامية) في النقد الحديث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحشد من المصطلحات الأخرى – "الموقف" و "الاستجابة" و "التوتر" و "الواقعي" و "العرض" من باب المثال – بالإضافة إلى توكيد السخرية (تاريخياً) والقول بأهمية الاستعارة. س.و.دَاوسن ص 13

3. 1. الحكاية وعنصرا الحدث والصراع:

يرى اريك بنتلي في كتابه (الحياة في الدراسة) أن رؤية الدرامة في شيء ما تعني تبين عناصر صراع فيه والاستجابة عاطفياً إلى عناصر الصراع هذه. وتتألف هذه الاستجابة العاطفية من كوننا نثار بالصراع وندهش له. (بنتلي 1982: ص 8)

تتحد فكرة (الحركة) بالفترة التي يظل فيها انتباهنا مشدوداً بها، كما أن ثمة حدوداً لفترة عرض المسرحية لا تنطبق على الشعر أو الرواية. يرى ارسطوطاليس في كتاب (الشعر) أن "فترة معينة ضرورية، ذلك أن الذاكرة قادرة على استيعاب طول معين بسهولة". س.و.دَاوسن ص 29

فالحركة الدرامية إذن – بالرجوع إلى ارسطوطاليس – ((ذات فترة محددة)) ولها ((بداية ووسط ونهاية)). إنها تضم سلسلة من المواقف تستولي على انتابهنا، وكل موقف ينشأ عما سبقه، مثيراً فينا توقع المزيد من التغير حتى نهاية الحركة التي يصفها (جونسن) بأنها (نهاية التوقع). إن بعضاً من هذه الصيغ البسيطة يمكن تجاوزه دون الالتفات للوسط الذي يتكون فيه كل من الموقف والحركة – اللغة الدرامية. س.و.دَاوسن ص 29

الحدث والحكاية

أساس هذا التفهم هو إدراكنا بأن الحدث هو اللغة، وأن اللغة هي التي تخلق (العالم) الدرامي للمسرحية، وأن العلاقة بين العالم المذكور والواقع مجازية. وعليه فطبيعة المسرح وتهيئته وأسلوب التمثيل ينبغي أن تكون عوناً للغة في خلق هذا العالم المجازي. فلغة المسرحية تحقق للمشاهدين ماهية مقاييس الإمكانية والاحتمالية، فالحركة والإشارة والموجودات والمناظر ان هي، نظرياً، إلا مساعدات يجب أن تنبثق من اللغة الخلاقة. س.و.دَاوسن **ص 23**

2.3. اللغة الدرامية والحوار

"وإن اللغة هي التي تخلق (العالم) الدرامي للمسرحية. وإن العلاقة بين العالم المذكور والواقع مجازية. وعليه فطبيعة المسرح وتهيئته وأسلوب التمثيل ينبغي أن تكون عوناً للغة في خلق هذا العالم المجازي. فلغة المسرحية تحقق للمشاهدين ماهية مقاييس الإمكانية والاحتمالية، فالحركة والإشارة الموجودات والمناظر إن هي، نظرياً، إلا مساعدات يجب أن تنبثق من اللغة الخلاقة". س.و.دَاوسن الـــدّرَامَـــا والـــدّرَامـــيَّـــة(بيروت – باريس منشورات عويدات 1980) ص 9

ولعل (الطوق) بقلم (جورج هربرت) خير نموذج في الانكليزية لإبراز دور اللغة الدرامية في خلق الحركة ضمن إطار قصيدة قصيرة. وعلى الرغم من أن القصيدة تبدأ وتنتهي بصيغة حكاية الماضي، فإن لغتها تخلق شعوراً بالحركة الآنية – الإيحاء بالحركة الجسمية العنيفة القلقة، الإستفهام والتعجب، التغيرات الصوتية الآسرة – بحيث أن المرء ليجد نفسه في معمعة هذا الصراع بين الروح وذاتها. ويقرب أثر ذلك من أثر الحوار، بصوت شاك يمتاز بنغمة نائحة شجية. س.و.دَاوسن **ص 35**

والحوار، باعتباره تبادل الكلام بين اثنين في الأقل، ضروري إذا أريد للدراما أن تخلق موقفاً أعقد مما يستطيع (دون) بلوغه). غير أن الشعر الحواري لا يتجاوز بنا (دون) بالضرورة. س.و.دَاوسن **ص 36**

وعلى ذلك يمكن، إذن، أن نميز تمييزاً نافعاً، وإن يكن موجزاً، بين اللغة الدرامية المعبرة عن الشخصية، وتلك التي تتجاوز الشخصية بشكل ما، فتقرر الطريقة التي نستجيب بها للحركة ككل. إن المعرفة بالشخصية أمر لازم، وإن مجرد التشكك في ذلك حماقة، إذ كيف يمكن للمثل أن يلعب دوراً بدون فكرة واعية عن الدور الذي يلعبه؟ . س.و.دَاوسن ص84

أما لغة (مارفيل) فأقل توتراً من لغة (دون)، حيث يتقمص المتحدثان تقاليد عالم الريف النقي. في القصيدة نجد بذور الدراما. فهي تصور الراعية المتظاهرة بالخفر الماكر، تخفق في حمل حبيبها على إظهار الشكوى والتظلم أكثر من إظهار الغيرة، وتشرح كيف أنها تتخلص من المأزق الذي أوقعها في سلوكها، وذلك بإيجاد العذر لنفسها (حيث كلامها الأول يعني: لن يكون للحب طعم إذا أسرعت الفتاة تقول نعم، ومن ثم التغاضي عن ذاك العذر بدهاء. ومع ذلك فالنتيجة ليست درامية، بل تذكرنا – لما تمتاز به من لطيف التوازن في الفطنة – برقصة رشيقة موزونة الإيقاع، فيما تظل المشاعر محاطة بحدود ما يمكن التعبير عنه بأدب. إنه نداء بعيد من ذاك إلى هذه. س.و.دَاوسن **ص 37**

هنا تجد أن كل كلمة وكأنها قد انتزعت من المتكلم انتزاعاً، على الرغم من مقاومته، وعلى الرغم من كراهته التعبير بكلام عما هما بصدده، والذي نوه به مكبث بكلمة (المهمة). ولكن مع وجود توتر الهلع، فثم توتر آخر يفصل بين الاثنين – قلق الليدي مكبث خشية أن يعمد مكبث إلى جعل نفسه مدعاة للهزء (على الرغم من أن هذا لا يصف الموقف بدقة). س.و.دَاوسن ص 38

خصائص الحوار

والحوار، باعتباره تبادل الكلام بين اثنين في الأقل، ضروري إذا أريد للدراما أن تخلق موقفاً أعقد مما يستطيع (دون) بلوغه). غير أن الشعر الحواري لا يتجاوز بنا (دون) بالضرورة. س.و.دَاوسن ص 36

ما كل دراما ممكنة الأداء بهذا المستوى من التوتر، غير أن من خصائص الحوار الدرامي في خير مظاهره أن تبدو كل لفظة وكأنها مدفوعة إلى الانطلاق بما سبقها، فيما تبدو مرة كأنها نوع من الصراع (توتر بين الشخوص) ومرة أخرى كأنها تعاون (يفسر طبيعة الموقف). س.و.دَاوسن ص 39+ص40

إن الأثر الآلي لهذا الحوار المتناوب ليس بالضرورة نتيجة للشكل نفسه، فشكسبير نفسه يستعمل ما يشبهه في قطعة آسرة بين (ريجارد) و (آن) في مسرحية (ريجارد الثالث) في المشهد الثاني من الفصل الأول. إنما يخيل إليَّ أنه كالقالب الجاهز، ولكن الذي يعيبه حقاً هو إيقاعيته الرتيبة، فلا يتهيأ للمرء أي انطباع عن الفكرة وهي تتشكل في غضون الحوار، ولا تتولد عنده أية استجابة عقلية تحت ضغط التجربة. س.و.دَاوسن ص40

الأفكار لبوس الكلمة الملائمة.

صدق القائل أن البلاغي يلبس الأفكار لبوس الكلمة الملائمة. وهذا يوحي بأن الأفكار لا بد أن تكون موجودة فعلاً لكي نحكم إن كان لبوسها ملائماً. فإذا كانت موجودة، فهي إذن موجودة في الكلمات - . بالأحرى في كلمات أخرى أقل ملاءمة. وعلى ذلك فإن البلاغي بارع في صوغ العبارة... أما الشاعر، فيجب (إذا جاز لي تفسير رأي د.و.هاردينكَ) أن يقتنص الفكرة قبل أن تصبح فكرة تماماً، قبل أن تشدّ الكلمة وثاقها. إن عمليتي البحث عن الكلمة والتأمل في الفكرة تجريان معاً عنده، وليس من الضروري أن تكون النتيجة مفردات جديدة، بل لغة جديدة، تعبيراً جديداً، تركيباً جديداً، ومعنى جديداً. س.و.دَاوسن ص40

تمنح هذه اللغة الدرامية الشعرية الجمهور أو القارئ إحساساً بتخلّق الفكرة تدريجياً أثناء قيام الممثل بإلقاء الكلام، وهو واقع تحت ضغط الموقف الذي يجد نفسه فيه. . س.و.دَاوسن ص40

للغة الدرامية، إذن، قوتها وفوريتها. إلا أن من وظيفتها خلق (الإطار) أو (العالم) الذي تتخذ الحركة مكانها فيه. يصل (دون) في (الشروق) إلى هذا بتنظيم غير متقن: . س.و.دَاوسن ص40

3.3 المفارقة

يقصد بعبارة فعل المفارقة (مثل عبارة رويد فرويد "فعل النكتة"):

أ – تحويل المعنى أو المقصد الحقيقي إلى رسالة مفارقة، مثل تحول اللوم إلى ما يشبه المديح.

ب - إقامة الدرجة المطلوبة من القبول.

جـ - توفير الإشارات (عند وجودها).

2 - تضم كلمة "نص" هنا الرسالة المقبولة إلى جانب أية إشارات "في – نص" أو "مع – نص" التي يقرأها الجمهور مفسراً في سياق اجتماعي – ثقافي عام.

3 - يقوم التفسير "بقلب" فعل المفارقة: فتحت تأثير الإشارات أو تصادم الرسالة مع السياق، يتخلى المفسّر عن صفة القبول ويحوّل المديح إلى لوم، وبذلك يبلغ مأرب صاحب المفارقة.

ثمة بناء درامي معادل في المفارقة الملحوظة، ولكن بشكل ضعيف عادة، حيث يجتمع في دور واحد دور صاحب المفارقة ودور الجمهور – المفسّر ليعطينا المراقب[52] المستجيب للمفارقة. وما يزال بوسعنا القول أن ثمة تبيّناً وانقلاباً في الحال في رؤية شيء بعين المفارقة لأن المسألة تدور حول إعادة تفسير شيء (حدث، وضع، حالة، موقف، معتقد أو فكرة)؛ فالمراقب ذو المفارقة يدرك أو يكتشف أن هذا الشيء يمكن أن يُرى على أنه نقيض، بمعنى من المعاني، أي نقيض ما كان يبدو للوهلة الأولى لعين أقل نفاذاً وذهن أقل اطلاعاً. ففي مفارقة الأحداث، حيث يكون القلب في الزمن، لا ينتظر من البناء الدرامي أن

يكون ضعيفاً. ففي مسرحية شكسبير **الملك جون** يعبّر كل من الأمير الفرنسي والمندوب البابوي عن ثقة كل منهما بدعم الآخر أو طاعته: فلا يلبث أن يجد كل منهما آماله قد انقلبت.

تأتينا أغلب المفارقات الملحوظة جاهزة، تمّت ملاحظتها من جانب شخص آخر فتقدم إلينا بشكلها المكتمل في الدرامة والرواية والفلم والصور والرسوم والأمثال والأقوال، فيصبح دور الجمهور أو القارئ أقل فاعلية من دور قارئ تتحداه لعبة التفسير من جانب صاحب مفارقة هادف. وفي هذه الحالة يكون الدرامي اليقظ أو الروائي أو الرسّام الهازل هو الأكثر فاعلية. يقول (كيركيكارد) إن المفارقة "لا توجد في الطبيعة لمن هو شديد الاقتراب من الطبيعة أو من البساطة، بل إنها تعرض نفسها لامرئ هو نفسه قد تطور باتجاه المفارقة.. والواقع أن المرء إذ يزداد تطوراً في مجال الجدل يجد أمثلة من المفارقة في الطبيعة بشكل متزايد (المصدر السابق ص 271-2). أن ترى في الحياة شيئاً يتصف بالمفارقة هو أن تقدمه لنفسك على أنه كذلك. (وإذا كان المرء فناناً فإنه سيقدمه للآخرين). وهذا عمل يتطلب، إلى جانب خبرة واسعة في الحياة ودرجة من الحكمة الدنيوية، مهارة يدعمها ظرف، ترى الأشباه في أشياء مختلفة، تميز بين الأشياء التي تبدو متشابهة وتبعد الزوائد، ترى الغابة برغم الأشجار، يقظة إزاء التلميحات والأصداء اللفظية. ويتبع ذلك القول بالتحديد إن المفارقة لا تقع إلا في مجال الاحتمال من الظاهرة وأنها لا تتحقق إلا عندما يتمثلها المراقب ذو المفارقة لنفسه أو يقدمها للآخرين كاتب ذو مفارقة. واصطلاح "المفارقة الملحوظة" يفتقر من أجل ذلك إلى صلابة فلسفية، شأن أغلب المصطلحات.

ما لم يتم تفسير رسالة المفارقة كما أريد لها فإنها تبقى أشبه بيد واحد تصفّق[49]. وبعبارة أخرى، إن المفارقة الهادفة لعبة يقوم بها إثنان (رغم أنها أكثر من ذلك). فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير يعرض نصاً ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارئ أن يرفض ما يعبّر عنه من معنى حرفي، مفضلاً ما لا يعبّر عنه النص من معنى (منقول) ذي مغزى نقيض. وقد يكون ذلك أحياناً مما يمكن التعبير عنه بشكل كامل: "يا له من وجه جميل نظيف!" مثلاً، هي عبارة لا تقدم كثيراً من التحدي. ولكن بشكل عام (كما في الأمثلة 2، 3 ، 5 ، 6) يفضل النظر إلى المعنى المنقول على أنه "مجال دلالي كامن" كما تقول (لينه بيترسن) في مقالة لها (بالإيطالية بعنوان "بناء المفارقة عند زينو دي ايتالو سفيفو" **المجلة الرومية** عدد

خاص رقم 20 عام 1979 ص15 ؛ ينظر كذلالك وين بوث – "فعل إعادة البناء لا يمكن التعبير عنه **قولاً** إذ يجب أن يتم **فعلاً**". **بلاغة المفارقة** شيكاكو 1974 ص 39). وتتم اللعبة عندما يوجد، بعبارة أرسطو، لا انقلابٌ في فهم القارئ وحسب، بل تبيّن كذلك لصاحب المفارقة وما يقصده فعلاً من خلف تظاهره. وتفسير التلميحات والإشارات الخالية من مفارقة يختلف عن هذه بأنه ينطوي على تبيّن ولكنه يخلو من انقلاب. (50)

المسرح والدرامه والمفارقة متداخلة بطرق عديدة. فحتى أصغر ملاحظة مفارقة، في تصويرها التحدي والاستجابة، هي درامة مصغرة، فيها انقلاب وتبيّن، انقلاب في فهم المخاطب وتبيّن لقصد صاحب المفارقة. ثم أن صاحب المفارقة إذ يقوم بدوره يمكن أن يُقال إنه يقدّم عرضاً من شخص واحد: فهو يتخذ دور الغرير ويتكلم، يكتب أو يتصرف كما لو كان فعلاً ذلك الشخص الذي يحمل آراء صمّمت المفارقة علىتحطيمها أو قلبها. (المفارقة ص78)

ويهدف صاحب المفارقة كذلك إلى بلوغ أقصى درجة من الوضوح إذ يسحب أو يكشف معناه المزعوم، كأن يوحي بسياق يناقض المعنى أو يستخدم جدلاً مغلوطاً؛ وكذلك المؤلف المسرحي فإنه يهدف أن يرينا (بروتس الحقيقي) أي ليس (بروتس) كما يصوّره ويقدمه الممثل بل (بروتس) كما تصوّره المسرحية كلها وكما يؤول الجمهور إلى رؤيته إذ يوفّق بين جميع الأضداد والشواذ التي تظهر إما في داخل الشخصية أو في علاقاتها مع الاخرين أو مع العالم الأوسع. (79 - المفارقة)

ثمة معنى ثان أشد قوة يمكن أن نقول بموجبه إن الدرامة، رغم أنها لا تنطوي على مفارقة بالضرورة، فهي كذلك من حيث الجوهر. فكما أن المراقب ذا المفارقة في مفارقة موقف يرى الضحية يتصرف في غفلة مطمئنة تجاه حقائق الأمور، كذلك في أغلب المسرحيات، يعلم الجمهور عما يجري أكثر مما تعلمه شخصيات المسرحية. وفي كثير من المسرحيات يكون الجمهور على علم مقدماً بما ستكون عليه النتجية من المقدمة أو من الخلاصة في منهاج العرض أو من العنوان أو من عروض سابقة أو من صيغ سابقة في الأدب أو القصص أو التاريخ. ونتيجة لذلك يرى الجمهور أن شخصيات المسرحية يتملكها نوع خاطئ أو غير ضروري من الآمال أو المخاوف أو المعتقدات الخ. وحتى في المسرحيات التي لا يعرف الجمهور عنها شيئاً مقدماً، فإنه سرعان ما سيعلم أكثر من شخصيات المسرحية، لن الجمهور موجود

دائماً، لكن الشخصيات المسرحية لا ترى أو تسمع أكثر مما يجري عندما تكون الشخصيات على خشبة المسرح فعلاً. (81 - المفارقة)

المفارقة الملحوظة أشد قرباً من المفارقة الهادفة إلى الصفة الدرامية أو المسرحية. فمفارقة الحدث، مثلاً، التي تكون فاعلة في مجال الزمن، تتسم ببناء درامي واضح، ومثلها المعروف إغراق ضحية بمخاوف معينة أو آمال أو توقعات بحيث يتصرف على أساسها ويتخذ خطوات ليتجنب شراً متوقعاً أو يفيد من خير منتظر، لكن أفعاله لا تؤدي إلا إلى حصره في سلسلة من الأسباب تؤدي به إلى سقوطه المحتوم. هذا الوصف التجريدي لمفارقة الأحداث يفيد كذلك في رسم هيكل الحبكة في المأساة(80 - المفارقة)

جميع المفارقات الملحوظة (مسرحية) بحكم التعريف من حيث أن وجود (مراقب) ضروري لاستكمال المفارقة. فالمفارقة ليست محض شيء يحدث؛ إنها شيء يمكن في الأقل تصور حدوثه. قد نقول إنه من باب المفارقة أن ينخدع شخص على يد شخص أراد الأول أن يخدعه، ولكن لأجل أن نستطيع قول ذلك يجب أن نكون قد أقمنا مسرحاً ذهنياً نقوم فيه نحن بدور المراقب ، نرى الموقف بوضوح كما هو عليه ونشعر بعض الشيء بقوة اللاوعي المطمئن لدى الضحية. (80 - المفارقة)

إن هذا التضاد بين النظرة المفردة المحددة لدى ضحية المفارقة وبين النظرة المزدوجة المكتملة لدى المراقب المتسم بالمفارقة توجد كذلك في المسرح الحقيقي. فأولاً يسعنا النظر إلى شخصيات المسرحية على أنها تشبه ضحية المفارقة.

بوسعنا الوصول إلى نتيجتين من هذه الأمثلة: الأولى أن صاحب المفارقة "المتطور جدلياً"، المليء الذهن، لا يقصر في رؤية المفارقة في أي شيء إذا أراد ذلك؛ فثمة سياق من التناقض دوماً في مكان أو آخر. وهكذا يغدو دور المراقب ذي المفارقة أكثر نشاطاً وإبداعاً مما توحي به كلمة "مراقب". والنتيجة الثانية أننا إذ يحق لنا التساؤل إن كان شيء بعينه قد قيل أو فعل بقصد المفارقة فإننا لا يحق لنا مناقشة حق المرء أن يرى في شيء مفارقة. ولكن بوسعنا مناقشة الحس أو الذوق لديه. (55)

لقد عزلنا التضاد بين "المظهر" و "الحقيقة" على أنه مما يميز الأساس في كل مفارقة. إن الأمر الذي لا يزيد على أنه يبدو وحسب، ينطوي إما على خطا أو على ادعاء، ومن هنا استقينا التبجّح في المفارقة الملحوظة والغرارة المدّعاة في المفارقة الهادفة. وقد استخدمنا

المفهوم الأرسطي في التبيّن والقلب لوصف الطبيعة الحركية في المفارقة على أنها تحرّك من مظهر باتجاه "حقيقة" مضادة. وقد أدى بنا ذلك إلى تمييز الدور الذي تقوم عليه المفارقة، فإما أن يكون لعبة لإثنين، أو أن يكون نمط إدراك في متناول "المنظورين باتجاه المفارقة".

والذي بقي علينا النظر فيه إن كان ثمة نوع بعينه من شعور – صفة مما يتصل بالمفارقة ويجب أن يشكل جزءاً من تعريفها. ولن يصعب الاتفاق على أن مفارقات بعينها قد تؤثر فينا بشكل واضح ولكنها تختلف جداً في هذا المجال: مفارقة مؤلمة في **عطيل**، إهانة في الظاهر سرعان ما يتضح أنها مديح ظريف، أمثلة من سوء الفهم الكوميدية في إحدى مساخر "فيدو"، أو المريضان في مستشفى الأمراض العقلية في مسرحية "بيكت" بعنوان **وات** إذ يتفقان "بعد تبادل الآراء" أنه عن طريق "مفاجأة فأر صغير سمين والإطباق عليه" بعد أن اطمأن إليهما إذ كانا يطعمانه الضفادع وفراخ العصافير، ثم تقديم ذلك الفأر إلى فأر أليف آخر ليفترسه "يصلان إلى جوار اللّه". إن[55]

الأثر، كما هو المقصود، هو التناقض الناجم عن المفارقة. لقد خدمت الصدفة آرنولد بأن وفّرت له إمكانية مجاورة تتسم بالمفارقة، قوامها صورة راضية وصورة مقلقة عن الحياة في انكلترا في القرن التاسع عشر. لكن حسّ المفارقة لدى آرنولد هو الذي جمع بين الإثنين، فشكّل بذلك موقف مفارقة. وبالمقابل نجد تعليقاً عابراً من "آرنولد" على قبح الإسم "راك"/ ورسم الكلمة وصوتها يوحي بمعنى الخرقة / فيقول "في أيونيا وآتيكا كانوا أسعد حظاً في هذا المجال.. في إليسوس لم يكن ثمة من "راك" مسكينة!" لكن هذا قد تحمل إيحاء بالمفارقة على حساب آرنولد عندما نذكر أن قتل الأطفال لم يكن غير معروف في آتيكا وأن أفلاطون قد ذهب إلى حد التوصية به (في بعض الأحوال) من أجل جمهوريته الفاضلة.

4.3 . الايقاع

. وبما أننا ننتظر أن تكون اللغة أكثر تركيزاً فإننا نتوقع أيضاً تكثفاً في أحاسيسنا. ولكننا فوق ذلك كله ندرك جيداً أن الشيء الذي يفرق بين الشعر والنثر في المكان الأول هو تجربة الأذن، ذلك أن الشعر كلام يمتاز بزخرفة موسيقية.

والأوزان الإيقاعية تختلف اختلافاً بيّناً، وتدفعنا لأن نسأل: إلى أي مدى يمكن أن يكون الشعر حراً؟ ففي الربع الأول من هذا القرن راجت بدعة تقول بأن الشعر يمكن أن

يتخلص من كل النغمات المنتظمة من أوزان وقواف. وقد أعلنت اديث ستويل "أن الشعر صنوٌ لفلاحة البساتين، بمعنى أن كل قصيدة تخضع في نموها لقوانين طبيعتها". **اليزابت درو**

وقد أصاب إيليوت حين قال إن تسمية "الشعر الحر" تسمية خاطئة ذلك لأنه "ما من شعر يمكن أن يكون حراً لدى من يريد أن يحقق فيه الاتقان" وأعلن أن الحرية لن تكون أبداً هروباً من الوزن في الشعر، وإنما هي السيطرة عليه وإتقانه. وقد عبّر عن ذلك بقوله: "وراء أشد الشعر تحرّراً يجب أن يكمن شبح وزن بسيط إذا غفونا برز نحونا متوعداً وإذا صحونا اختفى. ولا تكون حريتنا حرية حقيقية إلا عندما تظهر إزاء قيود مصطنعة". وقد عبّر فروست عن هذه الفكرة نفسها في كلمات أكثر بساطة فقال: "الحرية هي الإحساس بالراحة في إسار القيود المرسومة". وهو يعلن ساخراً في الختام: "سأرضى أن أكتب الشعر الحر حين يخطر لي أنني أستطيع ممارسة التنس بلا شبكة". **اليزابت درو**

. بل إننا لنعتقد أن كثيراً من الشعراء أنفسهم لا يحسون بها كما عبّر عن ذلك ت. س. ايليوت في مقالته "موسيقى الشعر" The Music of Poetry . "لم أستطع أبداً أن أحفظ أسماء التفعيلات والأوزان أو أن أقدم فروض الطاعة لقوانين العروض المعتمدة. وليس معنى ذلك أنني أعتبر الدراسة التحليلية للأوزان والأشكال المجردة التي تختلف اختلافاً بيّناً عندما يتنالوها الشعراء المختلفة مضيعة للوقت، وكل ما في الأمر أن دراسة تشريح أعضاء الجسم لا يمكن أن تعلّمنا كيف نجعل دجاجة تبيض".أما كلمة "موسيقى" التي تستعمل دائماً في الشعر فإنها لا تعني أكثر من "حلاوة الجرس". وهي لا تعني مطلقاً أن هنالك مماثلة بين جرس الشعر وتركيب النغمات في الموسيقى. نعم قامت دراسات طريفة في الشعر توصلت إلى أن التراكيب اللفظية تسير على نمط النوتة الموسيقية.(**اليزابت درو**

ولكن الحديث عن فن ما باستعمال مصطلحات فن آخر لا يمكن أن يؤدي إلى نقد ناجح، ذلك لأن أوجه الاختلاف دائماً أكثر من أوجه التشابه، وكل محاولة ترمي إلى المقارنة بين الشعر والموسيقى سيكون مصيرها الإخفاق، لأن الجرس في الشعر لا يصور شيئاً سوى المعنى – وقد قال بوب: "إن الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى". لذا فإننا نتبين كيف أن الجرس يسند المعنى وأنه ليست له قيمة جمالية مستقلة في ذاته. وهذا هو اساس الزخرفة اللفظية صغيرة كانت أو كبيرة – وليس الوزن إلا عنصراً واحداً من عناصر الجرس. ولا يمثل النظام الوزني في نفسه إلا الإطار الآلي، أو العرفي، الذي يستطيع الشاعر في داخله أو بارتسامه له أن ينمي الحركة الشعرية. وينصب العرف المأثور زخرفة من المؤثرات

الصوتية المتكررة التي تمتع الأذن، ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئاً سوى تكرار هذه المؤثرات في رتابة دائمة فإن النتيجة ستكون مجرد خلق شيء يثير الضجر والملل. إنما نقرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد منها ثم يعود إليها، وهي عنصر في حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق أو الإنسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات. .(**اليزابت درو**

من ثم لم تكن الزخرفة اللفظية في القصيدة خاضعة لعدد التفعيلات وأنواعها، لكنها تعتمد على وضع النبرات المختلفة أو ضروب الضغط أو النقرات المحددة المتباينة. وليس هنالك قواعد للإيقاع يمكن تلمسها ولهذا فلا يمكن أبداً أن نضع قوانين مطلقة لتنغيم التفاعيل (أي معرفة مواضع النبر في القراءة)، والآذان تختلف في تجاوبها فيتفاوت صوت الشاعر نفسه لدى قرّاء مختلفين متفاوتين. لكن مهما يحدث من اختلاف في التفاصيل عند قراءة قصيدة ما فإن الوزن فيها سيظل دائماً خاضعاً للمعنى الذي قصد إليه الشاعر، ولألوان الزخرفة المختلفة التي يتطلبها الفكر والإحساس. وقد يعمد الشاعر إلى قلب النقرات المتوقعة، وإلى حذف مقاطع أو إضافة أخرى، وقد يأتي بالمفاجآت والمرجآت، أو حتى الاستفزازات، وهذه كلها متعمدة مقدرة.(اليزابت درو

وكما يمكن أن نخلق الشعور الفكرة أو نطورهما في الشعر بانسياب البناء الشعري فإننا يمكن أن نقضي عليهما به.

ولكن بالطبع ليس هنالك ضرورة تحتم أن يكون الإيقاع الشعري دراماياً أو معقداً لكي يدخل البهجة في نفوسنا، وإنما يشتمل على جميع النغمات من الخطابة الصاخبة إلى العامية المبسطة. ويتطلب الذوق الحديث بين الشعراء أنفسهم المهارة الصناعية الحاذقة. ولا بد من أن تكون القصيدة الغنائية مركّزة مكثّفة، ولا بد من أن يكون مبناها وثيق السدى واللحمة، راقياً، ومن ثم يكون مستوى الإبداع عالياً. تلك غاية سامية، ولكن المحك الأخير في الشعر الغنائي هو أن يسمو، وألا تثقله الصنعة حتى تعيقه عن التحليق، ومع ذلك فإن أكثر الشعر المعاصر يعوزه ما في الأغنية الخالصة من إيقاعات. .(اليزابت درو

4. البناء الدرامي

1.4. المشاهد

تمثل قصيدة مقتل عواد الامارة من كفركنا" التي جاءت في ثلاثة أصوات وصوت من بعيد وتهليلة جماعية " مثالا للبناء الدرامي للقصيدة الذي يشبه الشكل المسرحي .

تحكي القصيدة قصة مقتل عواد الامارة بسبب الثأر وهي تأتي كمشهد يمكن تمثيله مسرحيا بشئ يسير من الاضافة أو التعديل وقد جاء بناء القصيدة مرتبًا كما يلي :الصوت الأول ثم يتلوه الصوت الثاني ثم يتلوه الصوت الثالث وتم تكرار الأصوات الثلاثة بنفس الترتيب لمرتين أخريين ثم يعقب ذلك صوت من بعيد ويتم اختتامها بتهليلة جماعية للأصوات الثلاثة .

يبدأ الصوت الأول وكأنه صوت الراوي الذي مهمته أن يصف لنا حادث مقتل عواد الآمارة في تصوير يكاد يكون فوتوغرافيا:

على الأسفلت مات اليوم " عواد الأمارهْ "
رغيف الخبز في يده، وفوق الكتف فأسُ
رصاصاتٌ ثلاثٌ
جئنه يصفرْنَ
من صوب البيادرْ!! ص (244)
وحتى اللمعة البيضاءَ
من عين المسدّس، ما رآها
كان يحلم بالمطر

يتابع الصوت الثاني ما ابتدأه الثاني وكانت مهمته مكملة إذ يصف لنا شخصية عواد الامارة بجوانبها الأخلاقية ليبرز ايجابياته مما يتيح للقارئ فرصة التعاطف معه :

كان عواد الامارة طيباً، شهماً، شجاعاً!
يطعم الأرض، إذا جاعت،
جبينا وذراعا
كل ما كان..
رصاصاتٌ ثلاثٌ، ص (245)
(3)غبن فيهِ.. فتداعى !!

أما الصوت الثالث فهو يمثل صوت الراوي الشعبي باستخدام أسلوب القص الشعبي كان يا ما كان **الذي يصف به لنا سلوكه اليومي وعلاقته بالآخرين وطبيعته البدنية القوية كالصخر** (كان كالصخر قوياً إن هوت قبضتهُ تصرع ثوراً) **ويصفه لنا باعتباره يمارس الأشياء المألوفة في حياتنا اليومية :**

كان يهوى الضحك، والأطفال،
والتبغ المحلى
كان يهوى الرقص في الأعراس والشاي الثقيلْ
وحكايا الخيل والفرسان،والماء المعطر، والسياسهْ
والروايات التي يورثها الناس، هنا ص
جيلاً لجيلْ(246)

ولكنه يختم صوته بتذكيرنا بما قرره الصوت الأول عن طريقة موته وكأنه في مفارقة مقصودة يريد أن يقول لنا أمثل هذا الانسان يستحق هذا المصير؟

كان يا ما كان!
كانْ كل ما كان

رصاصاتٌ ثلاث

جئنه يصفرن ص (247)

من صوب البيادرْ!!

ثم يعود مرة أخرى للصوت الأول الذي يعود ليصف عواد قبل مقتله ويصف الظرف الطبيعي الذي حصل فيه الحادث وبصفه بأنه كان طول اليوم مهموماً **وهذا مما يتيح فرصة للتوقع والنبوءة على الرغم من أن** "الأفق ماطرْ" وأنه "مضى يفرك كفيه انبساطاً ويشم الريح، والغيم المسافر"

ثم ينتقل مرة أخرى إلى الصوت الثاني لينقل لنا أحلام عواد المتسمة بالبساطة :

ساكسو صبيتي – في الموسم الآتي-

وأدفع كل ديني

وآتي أم أولادي بزنار،

ومكحلة، وأسورة، وشالْ

ولي .. كوفية، وعقال مرعز

ثم ينتقل إلى الصوت الثالث ليقرر أن أحلام عواد المتسمة بالبساطة لن تتحقق :

رصاصات ثلاثُ

جئن مثل البرق

من صوت البيادر!!

وعود إلىالصوت الأول ليؤكد أن رصاص الثأر أردى ستة منذ بدء العام هؤلاء الستة كما يؤكد الصوتان الثاني والثالث كلهم كانوا كعواد الامارةأناس بسطاءأحلامهم بسيطة- يزرعون ويحلمون بموسم خصبٍ، وكسوة أهلهم، وسداد دين- خلاهم رصاص الثأر صرعى وراءهم أفعى

ستةُ.. من بدء هذا العام

خلاهم رصاص الثأر صرعى ص (251)

أي أفعى ..
خلف شريان الدم المفصود تسعى..؟!
أي أفعى..؟!
هذه الأفعى لاتذال موجودة أهي التقاليد البالية أم هي التي تصرخ الأصوات الثلاثة مجتمعة:

أي أفعى..
أي أفعى..
أي أفعى..؟!
إذ يأتي صوت من بعيد صوت من بعيد ليعلن أن ظاهر القصة ثأرٌ وانتقام:

باطن القصة – يحكي الناسُ
شيء آخر يمتد من خيط الدمِ
الحابي على الأسفلت، حتى قلعةٍ
غبراء في قلب المدينة، حيث
توجد غرفة من دون رقم..
تهليلة جماعية
وسّدوه .. بطن هذي الأرض، يا اخوتهُ
إن هذي الأرض كانت دائماً مهجتهُ ص (254)
إنها كانت، وما زالت،
لعواد الامارة.. أمه .. أمته
فاحفظوها.. واحفظوا القبر الذي غيبهُ
احفظوه.. واحفظوا خضرتهُ... ص (255)

2.4 .الحدث المتصاعد

). ويبدأ الحدث المتصاعد عادة في الفصل الأول، وغالباً ما يكون من الأشياء الرئيسية التي يُعنى بها الفصل الثاني. وهو يتكون من عناصر عديدة منها الفعل الناشئ عن الموقف في مستهل المسرحية، والتعقيدات الناجمة عن تفاعل القوى المتصارعة، وتأزّم الصراع بين القوى المتنازعة، والتمهيد إلى التصادم الحاسم بين القوتين المتعارضتين. (ص 99)

وفي كل هذه الأمثلة نرى أن التشوف أو الإرهاص في الفصل الأول يشكل، جزئياً أو كلياً، أساس الحدث المتصاعد الذي يجب أن يتبع ما سبقه بحكم المنطق إذا ما أريد للمسرحية أن تكون وحدة متكاملة. (100)

3.4 .الذروة

نقطة التحول

ينتهي الحدث المتصاعد في نقطة تعرف بنطقة التحول. والواقع أن الغاية الرئيسية من الحدث المتصاعد هي أن يؤدي إلى نقطة التحول أو الأزمة[100]، وهي أخطر موقف دراماتيكي في المسرحية. فالكاتب المسرحي، كما ذكرنا سابقاً، يسرد قصته في سلسلة من المواقف الدراماتيكية كل منها يشكل اصطداماً بين القوتين المسيطرة والمدافعة. وما نقطة التحول إلا أشد الاصطدامات حسماً بينهما، أي هي اللحظة التي تثبت فيها القوة المسيطرة تفوقها، أو تفقده بصورة حاسمة باندحارها أمام القوة المدافعة التي تصبح عندها مسيطرة. وقد تحدث اصطدامات أخرى فيما بعد ولكن الفعل عند نقطة التحول يتخذ وجهة معينة نحو النهاية. والسؤال الذي يتبادر إلى أذهان المشاهدين في نهاية الفصل الأول والذي تبدأ الإجابة عنه يلخّص بما يلي: "هو ذا البطل وقد جابهته مشكلة، فماذا هو فاعل وكيف يتصرف؟!!" والجواب النهائي، ولا شك، هو في الذروة التي تأخذ تتراءى لأول مرة عند نقطة التحوّل. (ص101)

ويجدر بالذكر هنا أن فهم نقطة التحول يعني فهم المسرحية؛ فهي اللحظة الحاسمة، وهي المشهد الذي يظل[105] ماثلاً في ذهن الكاتب المسرحي منذ البداية (لا بل إن بعض المؤلفين يتصورون "المشهد الرئيسي" قبل كل شيء ويبنون المسرحية حوله). ولهذا يوجه الكاتب المسرحي عناية خاصة إلى المشاهد التي تتدرج إلى نقطة التحول، وكذلك إلى المشاهد التي تنطلق منها. ويجب أن تعنى نقطة التحول بالشخصية الرئيسية وأن تكون النتيجة المنطقية للحدث المتصاعد وأن تؤدي مباشرة إلى الذروة، كما يجب أن تكوّن الصدام الحاسم في الحبكة وأن تمثّل الصراع العام الذي يعبّر عن الموضوع. [106]

الذروة

مع أن اتجاه الحدث يتغير عند نقطة التحول إلا أن اهتمام القارئ أو المشاهد يزدد ازدياداً مطرداً حتى بلوغ الذروة حوالي نهاية المسرحية. ومن حيث البنية، يمكن تمثيل

الحدث بخط منكسر كما رأينا سابقاً. أما الاهتمام فيمكن تمثيله، من وجهة عاطفية، بالخط البياني التالي:

فالذروة هي اللحظة التي يكون فيها الاهتمام بالسرحية على أشده[110]، وتكون عند النهاية أو على مقربة منها، لأن كل ما يليها إنما هو مشاهد ختامية تتصف بشيء من الركود. وقد تكون الذروة حدثاً متوقعاً أو مفاجئاً، غير أنها من وجهة عاطفية تشكل نهاية القصة وتقدم الجواب عن الأسئلة المثارة في الفصل الأول. ولا يبقى بعدها لدى المؤلف إلا أن يلملم شتات الأطراف وينهي أمر شخصياته بأسرع ما يمكن ويختتم المسرحية.

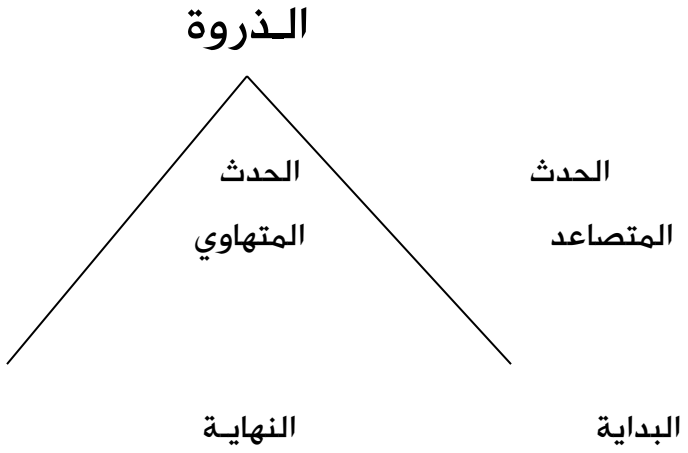
ولقد اختلط على بعض النقّاد أمر التمييز بين المصطلحين: نقطة التحول والذروة، فاللحظة الحاسمة أو النقطة التي يتحول عندها الحدث المتصاعد إلى حدث متهاو هي في نظر الكثيرين الذروة، ذلك لأن الرسم البياني يبين نقطة التحول عند القمة. غير أن نقطة التحول ليست أعلى ما تبلغه المسرحية من إثارة ومتعة وإلا لتضاءل الاهتمام في[111] مسرحيات شكسبير، مثلاً، منذ منتصفها وهذا غير وارد أبداً. ولعلنا نستطيع توضيح الفرق بين المصطلحين عن طريق التشبيه والمماثلة. إن نقطة التحول في مستقبل رجل ما هو العمل أو الحادث الذي يؤدي في النهاية إما إلى النجاح أو إلى الفشل كأن يفوز محام في أول قضية كبرى دافع فيها، أو ينجح جرّاح في إجراء أول عملية جراحية مهمة، أو أن يحزم أحدهم أمره على أن يصبح من المجرمين عن طريق الاختلاس أو التزوير. أو أن يجبر أحدهم على الاختيار بين العرش والحب. هذه أمثلة على نقاط التحول. إلا أن الذروة في حياة المحامي المذكور آنفاً، قد تكون في تعيينه عضواً في المحكمة العليا، وقد تكون في حالة الطبيب إنقاذه لحياة شخصية كبيرة يئس الآخرون من إنقاذها أو في تقدير الشعب لخدماته. أما الذروة في حياة السارق المجرم الذي أوردناه مثلاً فقد تكون في سجنه مدى الحياة، وفي حياة الملك الذي فضل الحب على العرش قيامه فيما بعد بخدمة قيّمة لبلاده يصبح معها في مصاف أعظم الأبطال[112].

وهكذا نرى أن الذروة، وهي اللحظة التي تثير أشد الاهتمام، يجب أن تكون جديرة بمقامها المهم في المسرحية. وإذا ما أتت ثانية في الأهمية بالنسبة إلى نقطة التحول فإنها غالباً ما تكون أشد إثارة. ويجب أن تكون الذروة منطقية ومقنعة، سواء أكانت مفاجئة أم لم تكن؛ ويجب كذلك أن تبلغ مستوى ما توقعه الجمهور. [113]

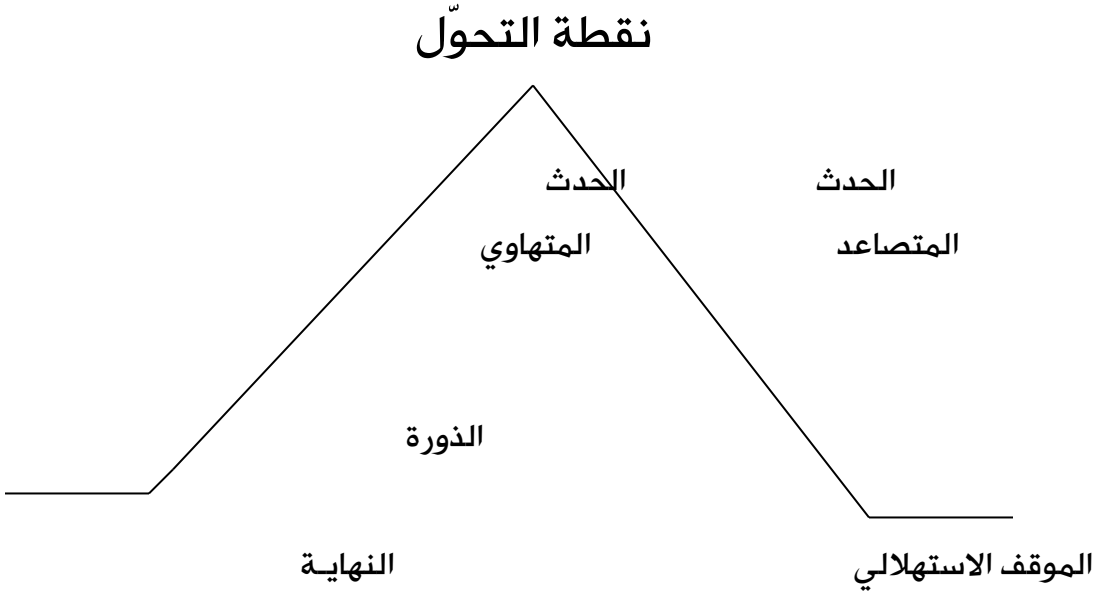
4.4.الحدث المتهاوي

يُعرف القسم الواقع بين نقطة التحول والذروة في المسرحية بالحدث المتهاوي، وهذه تسمية لا تنطبق تمام الانطباق على الواقع لأنها قد تدل ضمناً على تضاؤل الاهتمام، وهذا بالطبع بعيد جداً عن ما يجول في ذهن أي كاتب مسرحي. وكان أول من استعمل هذا المصطلح الناقد الألماني فريتاغ ليعبر عن الجانب المقابل للحدث المتصاعد كما هو مبيّن في الرسم التوضيحي التالي الذي لا يزال مقبولاً حتى يومنا هذا. (106)

وللرسمم التوضيحي فوائده إذا ما فهم على حقيقته، وسيظل معمولاً به إلى أن نجد ما هو أفضل منه. غير أنه، والحق يقال، ينطبق فقط على مسرحيات شكسبير(106) حيث تكـون



نقطة التحول في الوسط ويكون كل من الحدثين المتصاعد والمتهاوي بطول الآخر تقريباً. ولعل إجراء بعض التعديل في الرسم التوضيحي يقدم لنا فكرة أوضح عن الشكل العادي لمسرحية شكسبير.



4. 5 .النهاية

النهاية

وهي ترتبط بالذروة التي تؤثر فيها مباشرة. وهي فنياً ذلك القسم من المسرحية الذي يتلو الذروة. وهي عادة قصيرة، وغايتها إعادة المشاهدين إلى الأرض بعد تحليقهم في سماء العاطفة. نعم قد ينهي بعض المؤلفين المسرحية عند الذروة، غير أن هذه النهاية الفجائية المبتورة تصدم المشاهدين دائماً، والأفضل إتاحة برهة استرخاء لهم للترويح عن النفس قبل أن يسدل الستار. (113)

ويقصد بالنهاية على العموم القسم الأخير من المسرحية بما فيه الذروة وحتى بعض المقاطع السابقة لها. وهذا ما نعنيه عندما نستعمل هذه الكلمة في معرض الحديث عن النهاية السعيدة أو التعيسة(114). وليست الأهمية في هذه أو تلك بقدر ما هي في أن تكون

النهاية منطقية. فإذا كانت الحركة الهابطة تتجه نحو المأساة فلا مجال لإحداث تغيير فجائي في الدقائق الأخيرة بقصد خلق نهاية سعيدة، ليس لأن مثل هذه النهاية غير منطقية وغير فنية فحسب، بل لأنها لا تنطبق على واقع الحياة، وبالتالي يصعب على المشاهد الناقد تقبّلها. (115)

المصادر والمراجع:

-اليزابت درو الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة: الدكتور محمد إبراهيم الشوش(بيروت –منشورات مكتبة منيمنه نشر بالإشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر1961).

-س.و.دَاوسن الدّرَامَا والـدّرَاميـة ترجمة جَعفَر صَادِق الخليلي(بيروت – باريس منشورات عويدات 1980)

-هنري أرفون: الجمالية الماركسيّة ترجمة جهاد نعمان(بيروت – باريس منشورات عويدات 1982)